

Частное учреждение образования  
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет искусств  
Кафедра художественного творчества и продюсерства

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой  
Бычкова Н. В.

29.08.2025 г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета  
Кузьминич Т. В.

29.08.2025 г.

# ИСТОРИЯ ДЖАЗА И ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

*Электронный учебно-методический комплекс  
для обучающихся специальностям:  
6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,  
6-05-0215-10 Компьютерная музыка*

Составитель  
Занько А. Г., доцент кафедры художественного творчества и продюсерства  
Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М.  
Широкова»

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета факультета искусств  
протокол № 1 от 29.08.2025 г.

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 10 от 29.05.2025 г.);

*Макарова Е. А.*, профессор кафедры менеджмента социально-культурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению  
кафедрой художественного творчества и продюсерства  
(протокол № 1 от 29.08.2025 г.)

**И90 Занько, А. Г.** История джаза и джазового исполнительства : учеб.-метод. комплекс для обучающихся специальностям: 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады, 6-05-0215-10 Компьютерная музыка [Электронный ресурс] / Сост. А. Г. Занько. – Электрон. дан. (0,3 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2026. – 59 с.

Систем. требования (миним.): процессор с частотой 1 ГГц, 1 ГБ оперативной памяти, 1 ГБ свободного места на жестком диске ; персональный компьютер под управлением ОС Microsoft® Windows® 7 и выше ; macOS® Leopard® и выше или мобильное устройство под управлением Android® 4.x и выше ; iOS® 9.x и выше ; Adobe Reader для соотв. ОС (или аналогичное приложение для чтения PDF-файлов).

Номер гос. регистрации в РУП «Центр цифрового развития» 1182646050 от 10.02.2026 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «История джаза и джазового исполнительства».

Для студентов вузов.

## Введение

Электронный учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «История джаза и джазового исполнительства» (далее – ЭУМК) предназначен для формирования профессиональных компетенций студентов в данной области, ознакомления с основными направлениями джаза и умения анализировать творчество известных исполнителей джаза.

В ЭУМК рассмотрены основные тенденции развития джаза и его роль в становлении системы музыкального бизнеса. Особое внимание уделено исполнительской деятельности ведущих джазовых коллективов и солистов.

ЭУМК представляет собой совокупность учебно-методической и нормативной документации, средств контроля, а также прочих современных образовательных ресурсов, необходимых студентам для полноценного обучения. Целью ЭУМК является формирование у студентов профессионального подхода к анализу современных тенденций развития музыкального искусства, через изучение основных направлений джазовой музыки.

ЭУМК по учебной дисциплине «История джаза и джазового исполнительства» включает четыре раздела: теоретический раздел, практический раздел, раздел контроля знаний, вспомогательный раздел.

Теоретический раздел ЭУМК содержит краткий курс лекций по учебной дисциплине. В нем представлены все необходимые темы. Для освоения полного объема музыкальных знаний, соответствующего стандартам высшей школы, необходима работа студентов с учебными пособиями и дополнительной литературой.

Практический раздел ЭУМК содержит тематику семинарских занятий для студентов очной и заочной форм обучения. План каждого семинарского занятия включает примерные темы рефератов, подготовка которых позволит студентам освоить необходимый материал.

В разделе контроля знаний студентам предложены вопросы для самоконтроля, тест-контроль, а также требования к выполнению самостоятельной работы. Благодаря этим материалам студент имеет возможность самостоятель-

но проверить качество усвоенных знаний. В этом разделе также содержатся вопросы к зачету.

Вспомогательный раздел ЭУМК включает учебную программу, список основной и дополнительной литературы.

РЕПОЗИТОРИЙ ИСЗ

# 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## 1.1. Краткий курс лекций

### Тема 1. Истоки джаза

Африканская музыка прибыла в Америку вместе с черными рабами. По сути, у них не было ничего, кроме музыки и танцев. В определенное время американским рабам разрешалось устраивать фестивали африканской музыки и танцевальные праздники. Наиболее известные фестивали проводились в Новом Орлеане. Со временем африканские музыкальные традиции стали испытывать влияние европейской музыки (протестантского хора, военных маршей, танцевальной музыки, оперных арий) и к началу XIX века американские негры создали музыку нового типа, которая представляла собою сплав африканской и европейской музыкальных культур. Эта музыка включала много разновидностей: трудовые песни, спиричуэл, филд-край, стрит-край и другие. Наряду с этим на основе негритянского фольклора создается два новых жанра: блюз и регтайм, которые сыграли решающую роль в появлении джаза.

Джаз возник в США в результате синтеза многочисленных элементов переселенных музыкальных культур народов Европы, с одной стороны, и африканского фольклора – с другой. Эти культуры обладали принципиально разными качествами. Африканская музыка по природе своей импровизационна, она характеризуется коллективной формой музицирования с сильно выраженной полиритмией, полиметрией и линейностью. Со своей стороны, европейская музыка внесла свой богатый вклад в будущий синтез: мелодические построения с ведущим голосом, ладовые мажор-минорные стандарты, гармонические возможности и многое другое.

Важную роль в формировании афроамериканской музыки играл процесс обращения в христианскую веру привезенных из Африки рабов. Черные не возражали против приобщения к новой вере. Музыка, звучащая в церкви для

негров, несла в себе и черты канонических европейских церковных песнопений и всевозможных элементов языческих культов, пришедших с их исторической родины. На юге США в большей степени процветал католицизм, тяготеющий к культовой символике, театрализации церемоний и, с другой стороны, более терпимый к атавизмам африканских культов. Строже относились к проявлениям язычества протестанты, тем более пуритане, недовольные любым проявлением легкомыслия. Не случайно особое развитие жанры афроамериканской духовной музыки получили именно в южных районах США.

Музыкальный театр менестрелей – один из важных источников происхождения джаза. Белые плантаторы и их черные рабы постоянно находились в своего рода симбиозе, т.к. их жизнь практически проходила на виду друг у друга. Хозяев иной раз забавляла манера негритянских простолюдинов ходить, одеваться, петь, танцевать, разговаривать со смешным акцентом и т.п., им это все казалось невероятно комичным. Так в начале XIX века уже появились первые белые артисты, которые, зачернив себе лицо краской или жженой пробкой, стали выступать на сцене, изображая пародии на некие псевдонегритянские типы. Эти номера затем получили название «minstrel show».

Рэгтайм – еще один специфический жанр афроамериканского музицирования, сложившийся к концу XIX века. Его создавали образованные композиторы, знающие европейскую фортепианную технику, гармонию, а сами рэгтаймы издавались в нотах. Рэгтаймы писались в стиле фортепианной музыки прошлого столетия. Иногда они имеют форму классического *menuet en trio*, иногда состоят из нескольких следующих одна за другой и соединенных между собой формальных единиц, как, например, вальсы Штрауса. И даже с точки зрения пианизма они отвечают фортепианной музыке XIX века. В них есть все, что имело тогда значение: от музыки Шуберта, Шопена и, прежде всего, Листа до марша и польки. Но все в ритмическом и интенсивном изложении, присущем неграм. Особенную популярность получили рэгтаймы в конце XIX века в Сент-Луисе, Канзас-Сити, в городке Седалия (шт. Миссури), в Техасе. Как раз в этом

штате родился самый знаменитый исполнитель и композитор этого жанра Скотт Джоплин.

Негритянские рабочие песни, служили для координации усилий работающих людей – на хлопковых плантациях в поле, при выполнении разгрузок в порту, в каменоломнях или на лесоповале, при прокладке первых железных дорог. Лидер запевал главную смысловую строфу (call), его коллеги давали ответ (response), т.е. это была типичная структура антифона, традиционная респонсорная формула оклика и ответа.

Блюз является представителем светского музицирования американских негров, появившегося задолго до джаза. Термин «Blues» связан с английским «blue devils» (печальный). В архаичные времена блюз, в сильной степени был связан с рабочей песней, с балладами и народными песнями европейского происхождения. Известно, что он появился где-то в середине XIX века, а его старейшие формы были распространены еще при рабстве. Уже после окончания гражданской войны Севера против Юга возник тот тип блюза, который мы теперь знаем. Это так называемый «кантри-блюз», который продолжает существовать в сельских местностях Америки в своей первоначальной оригинальной форме. В конце XIX столетия блюз обосновался в городах – это «классический (или городской) блюз», его расцвет приходится на 1920-е годы прошлого века. Дальнейшая эволюция привела к появлению «ритм-энд-блюза» и других форм, существующих до сих пор.

В сущности, блюз оказывается аналогом баллад, завезенных переселенцами из Старого Света, но с характерными афро-американскими чертами.

К концу XIX века Новый Орлеан был самым многонациональным и музыкальным городом Нового Света. Музыка всех типов пропитывала жизнь новоорлеанского общества и находила восприимчивую аудиторию. Имелись все составные элементы, необходимые для возникновения джаза. Решающий вклад в его появление внесли темнокожие исполнители. Однако джаз не замкнулся в рамках негритянского общества и был с энтузиазмом принят всеми музыкантами, независимо от цвета их кожи.

## Тема 2. Классический джаз

На рубеже столетий Новый Орлеан был городом, в котором смешалось множество народов и рас. В нем, прежде чем его вместе со всей Луизианой купили Соединенные Штаты, хозяйничали испанцы и французы. Французы и испанцы, позже англичане, и итальянцы, а затем немцы и славяне жили здесь рядом с потомками бесчисленных чернокожих невольников, привезенных из Африки. Среди них, в свою очередь, были представители разных народностей, языковых групп, отличающиеся друг от друга не в меньшей степени, чем, например, белые из Испании и Англии. До самого конца 1880-х гг. негры регулярно собирались на площади Конго в Нью-Орлеане и проводили свои обряды вуду-культы, восходящего к старым, почти забытым африканским традициям. А нового, христианского бога они любили почти так же, как когда-то добрых и злых духов своего африканского отечества.

Согласно общепринятой легенде, джаз родился в Новом Орлеане. В этом городе, к началу XIX века сложилась уникальная питательная среда для зачатия и рождения джаза. Новый Орлеан, расположенный в устье реки Миссисипи, на пересечении торговых путей, давно привлекал к себе внимание людей самых разных национальностей и сословий. Креолы, которые жили в этом городе, не были непосредственными потомками рабов, их предков освободили гораздо раньше богатые плантаторы и купцы. Их культура была французской, и они отличались от «американцев» Нового Орлеана. Социальное падение статуса креолов вследствие их сегрегации и дискриминации в 1889–1894 гг. привело к тому, что они потеряли свое прежнее привилегированное положение в городе, вынуждены были заняться главным образом музыкой и постепенно пришли в джаз. Именно в условиях этого не совсем обычного города сформировался ранний новоорлеанский стиль, примером которого может служить оркестр легендарного корнетиста Бадди Болдена, существовавший с 1895 по 1907 г. Исполнение в таком оркестре строилось по типичной схеме. В репертуар музыкантов входили рэгтаймы, польки, марши, песенки. Ритм ранних новоорлеанских бэндов был поначалу маршеобразным с акцентированием сильных долей. Одно-



временно с появлением негритянских оркестров возникли и оркестры белых музыкантов, исполнявших подобную же музыку, практически не имевшую принципиальных отличий. Это был стиль «диксиленд» белых. Само слово «диксиленд» означает «южные штаты». Развитие новоорлеанского джаза в Чикаго иногда связывают со вступлением Соединенных Штатов в Первую мировую войну. Эта связь выглядит в чем-то сомнительной, но вместе с другими причинами могла сыграть определенную роль. Новый Орлеан стал тогда военным портом. Командующий морскими силами в беспокойной жизни кварталов Сторивилля усмотрел угрозу морали вверенных ему подразделений, и Сторивилль был закрыт согласно постановлению правительства. Этот декрет лишил хлеба не только дам из кварталов Сторивилля, но и сотни музыкантов, которые массами покидали город. Большинство из них потянулось в Чикаго. «Ветренный город» уже до этого манил к себе многих новоорлеанских музыкантов. Именно так началось их великое переселение в Чикаго. В результате первый джазовый стиль, называемый новоорлеанским, свой первый высокий взлет пережил в Чикаго. Здесь, а не в Новом Орлеане, записывались известнейшие пластинки новоорлеанского джаза для популярного тогда, после Первой мировой войны, граммофона. Белые музыканты в силу различных социальных причин не хотели, чтобы их оркестры носили название новоорлеанских, т.к. это ставило бы их на одну доску с негритянскими, игравшими в этом стиле. Уже в 1915 г. в Чикаго появился новоорлеанский оркестр под руководством тромбониста Тома Брауна «Brown Dixieland Jass-Band». В 1916 г. в Чикаго собирается ядро будущего знаменитого белого ансамбля «Original Dixieland Jass-Band», который возглавил корнетист Ник Ла Рока. В 1917 г. этот ансамбль оказывается в Нью-Йорке и 26 февраля 1917 г. делает первую джазовую запись на фирме «Victor». Слово «диксиленд», входящее в название ансамбля Ла Рокка и других белых составов, становится условным обозначением ансамблей новоорлеанского, а затем и вообще традиционного джаза, состоящих из белых музыкантов. В Чикаго в полную силу раскрылся талант Луи Армстронга, организовавшего свои знаменитые пластинки «Hot Five», «Hot Seven». Их успех одновременно обозначил об-

разцы настоящего чикагского стиля традиционного джаза с закрепившейся ролью солиста высокого класса. Там же в 1920-е гг. пережил новое рождение традиционный блюз, породивший когорту выдающихся исполнителей. С тех пор блюз и джаз тесно связаны между собой.

Можно назвать четыре причины, почему Новый Орлеан, из которого до конца 1920-х гг. вышло около пятидесяти процентов всех выдающихся джазовых музыкантов, получил особое положение: старая франко-испанская городская культура этого «дельта-сити»; напряжение и импульсы, исходящие из того, что в Новом Орлеане жили бок о бок народности разных групп; оживленная, если говорить о европейской по характеру артистической и развлекательной музыке, жизнь города, с которой постоянно сталкивались негры – все эти разнообразнейшие элементы соединялись без предубеждений и независимо от их значения в Сторивилле, районе развлечений города, в его бесчисленных «учреждениях» всех категорий и классов.

Решающий вклад в развитие джаза внес Луи Армстронг. Исполнительское мастерство Армстронга оказало глубокое влияние на всех музыкантов его времени. Он нашел в новой музыке такие выразительные особенности, которые, в конечном итоге, привели к созданию нового музыкального жанра.

Луи Армстронг родился 4 августа 1901 г. в Новом Орлеане. Он жил с бабушкой в районе че рного Сторивилла, где в дешевых борделях и шумных танцзалах играл легендарный Бадди Болден. Детство Луи прошло в атмосфере музыки регтаймов, маршей и духовных песнопений. Он был участником вокального квартета, который просуществовал несколько лет. Вместе с друзьями он пел на улицах. Этот вокальный опыт, безусловно, способствовал развитию у Армстронга музыкальных способностей. Последующий опыт связан с пребыванием в исправительном доме для малолетних цветных, куда он угодил после стрельбы из пистолета холостыми патронами. Во всех домах такого типа существовали духовые оркестры. В основном они исполняли марши, популярные мелодии и песни. Луи стал участником самодеятельного оркестра. В исправительном доме он начал осваивать технику игры на корнете. Его исполнитель-

ская манера формируется не на блюзах и регтаймах, а на репертуаре духового оркестра, где ценилась чистота и изящность звучания. Эта яркая, рассчитанная на внешний эффект исполнительская манера игры стала в дальнейшем характерна и для Луи Армстронга. Его судьба изменилась, когда он встретил своего первого наставника Джо Оливера, ведущего джазмена в Новом Орлеане. В 1922 г. он пригласил Армстронга вторым корнетистом в свой чикагский оркестр. Здесь Луи впервые начал играть на трубе. Оливер проявлял трогательную отеческую заботу о молодом музыканте. Луи Армстронг до конца своих дней считал этого, по его выражению, «великого мастера» раннего джаза человеком, которому он больше чем кому бы то ни было обязан всеми своими профессиональными достижениями. Большое влияние оказала на него и пианистка из ансамбля Оливера Лил Хардин, получившая, в отличие от большинства джазовых музыкантов того времени, классическое музыкальное образование. В 1920-е годы Армстронг пытается организовать свою группу, но это у него получилось не сразу. Не успев собраться, группы распадались, хотя некоторые из них стали известными, как, например, «Hot 5» и «Hot 7». Армстронг привлекал всех своей задушевной и чистой игрой на трубе, своими импровизациями и сильным голосом. Вскоре он окончательно переходит на сольные выступления с большим джаз-оркестром. Полагают, что именно Армстронг разработал особую манеру исполнения – пение «скэтом»: род джазового пения, когда мелодия импровизировалась, к ней добавлялся бессмысленный набор слов и она служила как бы своеобразным дополнительным инструментом. Глуховато-гортанный голос Армстронга-певца вызывал неоднозначную реакцию. Но главное у Армстронга было иное – ярко эмоциональная манера исполнения, сопровождаемая белоснежной улыбкой. В 1925 г. Армстронг возвращается в Чикаго, где создает 2 завоевавшие огромную популярность пластинки «Hot 5» и «Hot 7» («Горячая пятерка» и «Горячая семерка»). Армстронг записывает первую пластинку, где использует «скэт». Эту манеру исполнения вскоре перенимают многие джазовые музыканты, так что возникает своеобразное модное поветрие.

В 1933 г. он совершает большие триумфальные гастроли по странам Европы, удивляясь тому, что его прекрасно знают и что джаз имеет популярность за пределами Америки. Период с 1935 г. до начала войны самый успешный в жизни Армстронга, это подлинный взлет творчества. Помимо концертной деятельности он успешно снимается в многочисленных голливудских кинофильмах, принимает участие в различных шоу и ревю. К окончанию Второй мировой войны, распространившаяся мода на вокалистов создает новые, более благоприятные условия для творчества Армстронга-певца. В сентябре 1945 г. Луи в сопровождении биг-бэнда и хора записал пластинку с «Blueberry Hill» на одной стороне и часто исполняемой в те годы песней «That Lucky Old Sun» – на другой. Пластинка, а точнее первая из записанных на ней песен, очень понравилась любителям музыки. Всего месяц спустя она заняла почетное 24-е место среди 100 пользующихся наибольшим спросом записей.

Луи Армстронг был уникальным и неповторимым джазовым певцом. Его довольно низкий, хрипловатый, наполненный теплом голос узнавался мгновенно. Его пение напоминало его игру на трубе. Здесь он столь же блестяще импровизировал, по-своему расставлял акценты, менял фразировку, заставлял голос вибрировать. Луи Армстронг разработал школу джазового вокала, основанную на интерпретациях народных блюзовых певцов, использовавших свой голос как инструмент. Луи показал, что эмоциональное значение лирического текста может быть выражено с помощью вокальных отклонений и импровизаций чисто инструментального свойства так же эффективно, как и с помощью самих слов. Армстронг пел самые разнообразные вещи – и шлягеры, и блюзы, и спиричуэлс, и они всегда звучали у него по-джазовому, имели большой успех у публики.

Являясь трубачом-революционером своего времени, Армстронг заложил фундамент всех грядущих джазовых революций. Не будь его, судьба джазовой музыки могла сложиться иначе. С приходом Сачмо уходит в тень мягкая окраска звука и коллективные импровизации. А Луи Армстронг ярким звуком трубы, с удивительной вибрацией, с головокружительными переходами, с ритмиче-

ской раскрепощенностью и неистощимой фантазией своих импровизаций расширяет представление о возможностях трубы и музыканта, играющего на ней. Благодаря Армстронгу джаз пошел по сольному пути развития.

### Тема 3. Эра свинга

Первые джазовые стили объединяет общее для них название *two beat jazz*. Слово *beat* означает удар, ритмический пункт тяжести. Значит, на один такт в джазе *two beat* приходится два удара, два пункта тяжести. В конце 1920-х гг. казалось, что возможности джазовых стилей *two beat* исчерпаны. В Гарлеме, прежде всего Канзас-Сити, где-то на рубеже 1928 и 1929 годов сложился новый стиль исполнения. Там, где он слился с музыкой представителей стилей Чикаго и новоорлеанского, которые в конце 1920-х гг. начали второе великое в истории джаза переселение из Чикаго в Нью-Йорк, и возник свинг. Его можно назвать в противоположность джазу *two beat – four beat jazz*, так как здесь четыре приходящиеся на такт удара выбиваются равномерно. Вообще-то такое определение верно, но одновременно, как это часто случается в джазе, существуют совершенно запутанные исключения. Луи Армстронг или музыканты стиля Чикаго уже во времена джаза *two beat* знали равномерный четвертной ритм. Джимми Лэнсфорд в свою очередь в зените свинга «четырех ударов» играл со своим биг-бэндом в неоднозначном ритме, как 2-ударном, так и 4-ударном.

К началу 1930-х гг. американцы оказались в состоянии экономического кризиса. Этот кризис привел и к распаду большого числа джазовых ансамблей, как продолжающих традиционную линию (диксиленды, чикагское направление), так и многих оркестров раннеджазовой эпохи. На плаву остались преимущественно оркестры, играющие псевдоджазовую коммерческую танцевальную музыку. Известная в кругу негритянских джазменов музыка была вычищена, приглажена и подана под новым названием «свинг». Главная форма такого музицирования – большие оркестры или биг-бэнды, получившие невероятную популярность среди широкой публики во второй половине 1930-х гг. Лишь мнимое противоречие кроется в том факте, что вместе с процессом создания

биг-бэндов в 1930-е гг. все большее значение приобретали и солисты. Джаз всегда был коллективной музыкой и в то же время полем деятельности индивидуумов. То, что он одновременно может быть тем и другим в большей мере, чем любой другой вид музыки, проливает много света на его сущность. И уже в этом скрывается «социологический феномен» джаза, отражающий социальную функцию современного человека.

Одним из самых популярных стал оркестр «короля свинга» Бенни Гудмена, но широкая публика практически не знала, что достижения этого оркестра базировались на огромном опыте нескольких других бэндов, в основном афроамериканских, и в первую очередь – бэнда Флетчера Хендерсона. Бенни Гудмен при поддержке менеджера Джона Хэммонда объединил энергетику хот-джаза и его импровизационную сущность с принципами европейской аранжировки. Первоначально Бенни Гудмен воспользовался аранжировками Флетчера Хендерсона. Черный оркестр Хендерсона не мог рассчитывать на успех из-за цвета кожи музыкантов. Изменив аранжировки в соответствии с принципами свит-свинга, Гудмен не без труда, но завоевал публику, а вместе с ней – и пространство для распространения «свинга».

Бенни Гудмен научился играть на кларнете в 10 лет. Брал частные уроки музыки. В 1925 г., поступив в оркестр Б. Поллака, выступал с ним в Калифорнии, Чикаго и Нью-Йорке (вместе с Гленном Миллером, Дж. Макпартлэндом, Джеком Тигарденом). В декабре 1926 г. впервые записался на пластинки. В 1929 г. участвовал в постановке мюзиклов Джорджа Гершвина в нью-йоркских театрах. В это же время начал заниматься аранжировкой и композицией. В дальнейшем развернул активную деятельность в качестве свободного художника в многочисленных театральных и танцевальных оркестрах, на радио и студиях звукозаписи, сотрудничал с джазовыми коллективами и отдельными музыкантами. В конце 1933 – начале 1934 г. по предложению продюсера и менеджера Джона Хэммонда записал крупную серию пластинок и для этой цели привлек несколько талантливых негритянских музыкантов, сделал несколько записей с Билли Холидей.

В 1934 г. Гудмен и его брат Гарри (тоже музыкант) создали свинговый биг-бэнд, получивший спустя два года мировую известность. В том же г. гудменовский биг-бэнд принял участие в серии музыкальных радиопрограмм «Let's Dance» («Потанцуем»), финансировать которую взялась крупная бисквитная фирма. Название радиосериалу дала одноименная музыкальная пьеса, служившая своеобразной музыкальной заставкой оркестра Гудмена. Для широких масс слушателей она стала символом свинга. Сам термин «свинг» впервые вошел в массовый обиход в связи с этими концертами, он использовался ведущими вместо термина «джаз». Концерты давались каждую субботу и 53 радиостанции транслировали их на всю страну. «Стартовым капиталом» оркестра Гудмена стали 36 готовых аранжировок, написанных Ф. Хендерсоном. Воздействие этой музыки на белую публику в изысканно-элегантной гудменовской интерпретации было ошеломляющим. Негритянские оркестры, существовавшие еще с середины 1920-х гг., не могли конкурировать (особенно в период экономического кризиса) с многочисленными коммерческими свинг-бэндами белых, и широкие массы не знали их.

Записи его комбо (в которых он предоставил негритянским солистам ведущие роли) нередко признаются даже более удачными и интересными, чем биг-бэндовые образцы, с точки зрения джазовой специфики и качества свинга. Представляют интерес и его опыты использования комбо не только как самостоятельного импровизирующего ансамбля, но и в сочетании с биг-бэндовым окружением. Одним из первых Гудмен ввел в малый ансамбль вибрафон в амплуа ведущего солирующего инструмента (1936), а несколько позднее – электрогитару (1939). Гудмен стал первым джазменом, который добился успеха и в классическом музыкальном жанре. С именем Гудмена связаны и первые филармонические концерты джаза, начало которым положил знаменательный концерт в нью-йоркском Карнеги-Холле в 1938-м.

Как кларнетист Гудмен оказал влияние на многих музыкантов диксиленда, свинга и модерн-джаза. Он воспитал целую плеяду «звезд», видных руководителей оркестров, аранжировщиков и композиторов. В 1941 опубликовал

школу игры на кларнете. Кроме того, написал книгу «The Kingdom of Swing». Автор многочисленных музыкальных произведений, в том числе Lullaby In Rhythm, Don't Be That Way (с Эдгаром Сэмпсоном), Flyin' Home (с Л. Хэмптоном), Soft Winds, Air Mail Special и др.

Роль Гудмена в истории джаза трудно переоценить: он помог многим негритянским музыкантам добиться общественного признания, расширил сферу сольной импровизации в биг-бэнде, в большой мере способствовал сохранению и развитию традиций хот-джаза в рамках свингового стиля, обогащению выразительных ресурсов биг-бэнда и камерного джазового ансамбля. За свои заслуги Гудмен удостоился прозвища "король свинга".

Одним из самых популярных джазово-танцевальных оркестров Америки к концу 1930-х гг. стал оркестр Гленна Миллера. Ярким примером творчества биг-бэндов в эпоху свинга были активные оркестры с афроамериканскими музыкантами и, в первую очередь, оркестры Каунта Бэйси и Дюка Эллингтона.

Ядро биг-бэнда Каунта Бэйси возникло в Канзас-Сити в первой половине 1930-х гг. А сам оркестр сформировался в Нью-Йорке в 1937–1938 гг., с помощью все того же импресарио Джона Хэммонда. Базис индивидуального звучания этого оркестра составляют блюзы. Бэйси всегда следовал джазовой традиции, на основе которой достиг отличного свинга, мощного плотного звучания.

Дюк Эллингтон – великий американский композитор, пианист, руководитель оркестра. Он родился в Вашингтоне 29 апреля 1899 г. Его мать играла на фортепиано и заставляла сына учиться музыке. Однако он отдавал предпочтение рисованию, пропуская уроки игры на фортепиано. Став старше, он изменил отношение к музыке и начал серьезно относиться к занятиям. Первый ансамбль Эллингтон создал, когда ему еще не было двадцати лет. Ансамбль исполнял танцевальную музыку в клубах и посольствах Вашингтона. Что такое джаз, Эллингтон узнал лишь в январе 1923 г., когда услышал Сиднея Беше. До этого он не имел никакого представления о новоорлеанской манере исполнения. В этом же году, Эллингтон сформировал небольшой танцевальный оркестр «The Washingtonians» и отправился в Нью-Йорк. Это был коммерческий оркестр, иг-



равший популярные мелодии для посетителей «Kentucky Club». С появлением двух новоорлеанских музыкантов, звучание оркестра постепенно стало изменяться. Тромбонист Баббер Майли и кларнетист Сидней Беше обучили музыкантов новым приемам и открыли для Эллингтона новые возможности.

Необычайно яркий, исключительный композиторский талант Дюка Эллингтона стал основой головокружительного успеха «Вашингтонцев», а позднее и его собственного джаз-бэнда, The Duke Ellington Orchestra. Он сочинял сложнейшие произведения на основе простых мелодий и воспоминаний. Именно тревожные или радостные, сладкие или горькие эмоции, оставившие след в душе, Дюк считал важнейшим элементом создания музыки. Наедине с самим собой человеку свойственно погружаться в глубины памяти.

Дюк Эллингтон был непостоянен, да он и сам говорил о себе, что ему трудно удержаться в одном стиле: как только он создал что-то интересное, ему тут же хотелось попробовать себя в совершенно новом направлении. Какие же нововведения благодаря Дюку стали использовать в джазе? Во-первых, стоит вспомнить о новых стилях, изобретенных им: джунгли, настроение, не говоря уже о тех академических формах, в которые он вложил иной смысл и иное звучание – рапсодии, балет, опера, сюиты, все это через джазовую призму Эллингтона получило новый взгляд и новое прочтение. Во-вторых, этот гениальный музыкант первым стал использовать человеческий голос как музыкальный инструмент вместе со звуком большого бэнда. Сейчас этот прием используется многими коллективами, так как эффект от такого исполнения просто поразительный. Но первый шаг был сделан Великим Дюком. В-третьих, Duke Ellington стал основоположником такого жанра, как латиноамериканский джаз. Оркестр Дюка Эллингтона имеет длинную и интереснейшую историю. Он заслуженно считается одним из самых успешных объединений за всю историю музыки. И не только потому, что на протяжении столетия является сверхпопулярным, но благодаря огромному влиянию на другие джазовые коллективы. Столько приемов и новых стилей, сколько сгенерировал знаменитый оркестр, никто больше не смог предложить миру джаза (да и музыки в целом).

Эллингтону удалось создать индивидуальное звучание оркестра, используя не только традиционно джазовые приемы, но и элементы оркестровки академической музыки, в частности, своеобразную звукопись музыкальных импрессионистов. В его сочинениях, которые нередко использовали крупную форму, возникало удивительное равновесие между импровизацией и композицией или аранжировкой. Дюк Эллингтон по праву считается одним из самых значительных джазовых композиторов.

Дискография Дюка Эллингтона сейчас составляет более 600 дисков. В мире он считается одним из самых слушаемых композиторов: по телевидению, радио и на дисках его слушают чаще других. Конечно, сейчас оркестр Дюка Эллингтона состоит из совершенно других музыкантов, первый его состав уже не вернуть. Но дух и традиция этого музыкального коллектива неизменны. Многие произведения исполняются в том же формате, как они были предложены создателем, однако оркестр также использует и собственные вариации, и аранжировки уже известных мелодий.

#### **Тема 4. Боп**

В конце 1930-х гг. свинг стал гигантским бизнесом. Его называли «самым большим музыкальным бизнесом всех времен», что тогда было правдой, но продажа пластинок в 1930-е и 1940-е гг. практически несравнима с размерами современного музыкального бизнеса. Слово «свинг» стало этикеткой, гарантирующей успех всевозможным товарам, которые необходимо было хорошо продать: безделушкам, сигаретам, деталям дамского гардероба. Музыка, которая должна была удовлетворять всеобщие коммерческие запросы, застывала в тысячах уже прозвучавших и постоянно повторяющихся клише. И как это часто случается в джазовой музыке, если стиль или способ исполнения излишне переполняется коммерцией, его эволюция поворачивается в противоположную сторону. Группа музыкантов, которые хотели сказать нечто новое, собралась вместе отчасти в результате сознательной реакции на царящую моду свинга. Эпоха больших оркестров способствовала появлению большого числа велико-

лепных солистов, имеющих высокопрофессиональную подготовку. Они выступали не только с оркестрами, но и в малых составах. Центром выступлений высокопрофессиональных музыкантов 1930-х гг. стали многочисленные клубы на 52-й улице в Нью-Йорке.

В начале 1940-х гг. многие творческие музыканты начали остро ощущать застой в развитии джаза, возникший из-за появления огромного числа модных танцевально-джазовых оркестров. Они не стремились к выражению истинного духа джаза, а пользовались тиражированными заготовками и приемами лучших коллективов. Попытка вырваться из тупикового состояния была предпринята молодыми, в первую очередь – нью-йоркскими музыкантами, к числу которых можно отнести альти-саксофониста Чарли Паркера, трубача Диззи Гиллеспи, ударника Кенни Кларка, пианиста Телониуса Монка. Постепенно в их экспериментах стал вырисовываться новый стиль, получивший с легкой руки Гиллеспи название «бибоп» или просто «боп».

Новый стиль, возникший в качестве противопоставления коммерческому «свингу», разумеется, не появился из ниоткуда. Его рождение было подготовлено творчеством музыкантов эпохи свинга, наиболее близко подошедшими к границе стилей. В их числе нужно назвать саксофониста Лестера Янга, трубача Роя Элдриджа, гитариста Чарли Крисчена. Новый стиль вырабатывался в клубе Minton's Playhouse, куда музыканты съезжались играть джемы глубокой ночью после основной работы.

В качестве альтернативы боперы предложили намеренно усложненный язык импровизации, быстрые темпы, разрушение устоявшихся функциональных связей музыкантов ансамбля. Бибоповый ансамбль обычно включал в себя ритм-секцию и 2-3 духовых инструмента. Музыканты в процессе импровизации активно использовали новые ритмические рисунки, не принятые в свинге мелодические обороты, включая увеличенные интервальные скачки и паузы, усложненный гармонический язык. Музыкантам старой школы казалось, что барабанщик вместо того, чтобы создавать базовый ритм, только запутывает его своими акцентами и нерегулярными вставками. Во всяком случае, танцевальная

функция новой музыки совершенно исключалась. Первые записи боперов приходятся только на 1944 г. В числе первых были Диззи Гиллеспи, Чарли Паркер.

Саксофонист и композитор Чарли Паркер родился 29 августа 1920 г. в негритянском квартале Канзас Сити. Отец его был водевильным артистом, мать – медсестрой. Чарли учился в школе, где был большой оркестр, и его первые музыкальные впечатления связаны с игрой на духовом баритоне и кларнете. Постоянно слушая джаз, он мечтал об альт саксофоне. Мать купила ему инструмент, и с тех пор страсть к музыке не покидала его. Он учился музыке самостоятельно. Вечерами слушал игру городских музыкантов, а днями учился сам. В 14 лет Чарли бросил школу, и все свое время посвятил освоению саксофона. Играл с местными группами, пытался попасть в оркестр Каунта Бэйси, однако его затейливые импровизации не были поняты музыкантами оркестра. Он перебрал целый ряд составов, побывал в Чикаго и Нью-Йорке. В конце 1938 г., вернувшись в Канзас Сити, Чарли Паркер поступил в оркестр пианиста Джея Макшенна. С этим составом он играл более трех лет, и первые известные его записи были сделаны также с этим оркестром. В начале карьеры у Паркера него было прозвище Yardbird, которое затем сократилось до Bird (англ. «птица»). Этот прозвище часто использовалось в названии его произведений (Yardbird Suite и Bird Feathers). Позже в честь Паркера был назван нью-йоркский клуб Birdland (Страна птиц).

В начале 1942 г. он ушел из оркестра Джея Макшенна и продолжал играть свою музыку в разных нью-йоркских клубах. В основном Паркер работал в клубе Uptown House. В ту пору среди джазменов были популярны так называемые after hours – игры после работы, которые потом стали называться джем-сейшены. На каждый джем собиралась своя компания музыкантов. Паркер постоянно появлялся на джем-сейнсах в клубе Минтона, приобретая репутацию одного из самых сильных инструменталистов. На джемах в гарлемских клубах, прежде всего в клубе Генри Минтона, по легенде, Паркер создал свой стиль новой музыки, которую стали называть бибоп.

В 1943 г., когда освободилось место тенор-саксофониста, Паркер перешел в оркестр Эрла Хайнза. В 1944 г. он играл на альт-саксофоне в квинтете бывшего вокалиста Хайнса Билли Экстайна, собравшего всех будущих звезд бибоба – Гиллеспы, Наварро, Ститта, Эммонса, Гордона, Деймрона, Art Blakey. В феврале-марте 1945 г. Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи записали серию пластинок, во всем блеске представивших новый стиль. В 1945 г. Паркер собрал собственный квинтет. К концу года он стал выступать в одном из клубов на 52 улице, которая становится улицей боперов.

В 1946-м он уехал на Западное побережье с антрепризой Нормана Грэнца и играл в ансамбле Хауарда Мак-Ги. Огромный успех принесли записи квинтета с Майлзом Дэвисом, Дюком Джорданом, Томми Поттером и Максом Роучем (1947), записи со струнной группой (1950) и оригинальные композиции (Billies Bounce, Now's The Time, K.C. Blues, Confirmation, Ornithology, Scrapple From The Apple, Donna Lee, Ko Ko).

Карьера Паркера была неровной, он обладал неуживчивым характером, часто подводил партнеров и много времени проводил в клиниках. В сентябре 1947 г. Паркер триумфально выступил в Карнеги-Холл. В 1948 г. Берд был назван музыкантом года в анкете журнала «Метроном». В 1949 г. Паркер выступил на первом международном джаз фестивале в Париже и возвратился в Нью-Йорк, чтобы открыть клуб Birdland.

На следующий год он гастролировал в Скандинавии, Париже, Лондоне, состоялся его концерт в Масси-Холле в Торонто. Серия его выступлений в нью-йоркском клубе, названном в его честь Birdland, закончилась скандалом. В очередном приступе ярости Паркер разогнал всех музыкантов и прервал выступление. Хозяева клуба отказались иметь с ним дело. В аналогичных отношениях с ним оказались и многие другие концертные площадки.

12 марта 1955 г. Чарли Паркер скончался. Музыкальным миром альт-саксофонист Чарли Паркер признан одной из главнейших фигур в джазе XX века. Он был виртуозом, одним из родоначальников бибоба, величайшим джазовым новатором и гением джаза.

В середине 1950-х гг. вновь было обращено внимание на сохранение верности афроамериканским импровизационным традициям. При этом все достижения бибоба были сохранены, но к ним прибавились многие наработки в области гармонии и в сфере ритмических структур. Музыканты нового поколения, как правило, имели хорошее музыкальное образование. Это течение, получившее название «хард-боп», оказалось весьма многочисленным. В него включились трубачи Майлз Дэйвис, Фэтс Наварро, Клиффорд Браун, пианисты Телониус Монк, Хорас Силвер, барабанщик Арт Блэйки, саксофонисты Сонни Роллинз и многие другие.

Авангардное звучание бибоба дезориентировало многих любителей джаза в отношении развития их музыки, поэтому с куда большим рвением они обратили свои взгляды в сторону начальных форм джаза. Они хотели слушать простую музыку. Наступил ренессанс новоорлеанского стиля, или, как его еще называли, «ривайвл», который прошел по всему миру.

Этот процесс сначала характеризовался позитивными и здоровыми тенденциями возвращения к истокам джазовой музыки, к той традиции, из которой джаз продолжает черпать во всех своих формах и фазах вплоть до сегодняшнего дня. Однако вскоре «ривайвл» привел к возникновению штампованной и слишком упрощенной «традиционной джазовой музыки», от которой решительно отвернулись черные музыканты. Исключая немногих еще живущих музыкантов из Нового Орлеана, которые в традиционном джазе находили отвечающий им образ музыкальной экспрессии, в ренессансе диксилэнда, что может поразить многих, не участвовал ни один из темнокожих музыкантов. Только любители противостояли общей коммерциализации диксилэнда, но и они неизбежно становились ее жертвами, как только достигали профессионального уровня. Вследствие этого ренессанс диксилэнда все больше переходил в руки белых любителей.

## Тема 5. Кул-джаз

Во всей истории джаза постоянно происходила смена этапов, которые в своих выразительных средствах тяготели к более горячей (hot) или более прохладной (cool) стороне джаза. Боповый взрыв к концу 1940-х годов сменяется новым периодом, который даже по названию точно соответствовал принятой смене декораций. В сущности, стиль кул (прохладный) только формально соответствовал охлаждению музыкальной энергетики. На самом деле изменение активных выразительных средств перевело эту энергетику в новые формы, она перешла из состояния внешних эффектов в сущностные, глубинные составляющие.

В новой музыке внимание сконцентрировалось на поиске новых выразительных средств в сочетаниях тембров, баланса разных инструментов, характера фразировки, единства общего движения музыкальной фактуры. В состав оркестра стали вводиться нехарактерные для традиционного джаза инструменты: валторна, флейта, рожки, туба. Количество музыкантов в таких ансамблях возросло до 7–9 человек, а сами подобные комбинации получили название комбо. Музыка, исполняемая этими составами, носила явно не развлекательный, а, скорее, филармонический характер. Холодная концепция охватила весь джаз первой половины 1950-х гг. Одним из первых ансамблей подобного рода был коллектив, собранный под именем Майлза Дэйвиса для записи в студии компании «Capitol» в 1949 г.

В 1944 г. трубач Майлз Дэйвис приехал из Ист-Сент-Луиса (штат Иллинойс) в Нью-Йорк, чтобы найти там создателя стиля бибоп – саксофониста Чарли Паркера, а также поступить в престижную Джульярдскую консерваторию. Паркера он нашел и в результате проучился всего три семестра: став постоянным участником квинтета Паркера в 1945 г., Майлз посвятил себя профессиональной работе на джазовой сцене. Вскоре он начал эксперименты с новыми стилями.

В середине 1950-х Майлз был среди тех, кто закладывал основы стилистики хардбопа, в которой соединялся импровизационный язык бибопа и же

сткий, практически танцевальный ритм афроамериканской популярной музыки. Работавший в этот период «первый великий квинтет Майлза Дэйвиса» – саксофонист Джон Колтрейн, пианист Ред Гарланд, басист Пол Чэмберс и барабанщик «Филли» Джо Джонс – оказался одним из самых успешных джазовых малых составов своего времени.

Не сам Дэйвис разрабатывал теоретические основы новаторского метода импровизации – ладового (или модального) джаза, но именно его записи 1958–59 гг. оказались среди самых важных (и популярных) образцов этого импровизационного языка. Альбомы «второго великого квинтета» Майлза Дэйвиса (саксофонист Уэйн Шортер, пианист Херби Хэнкок, басист Рон Картер и барабанщик Тони Уильямс) в 1960-е стали ярчайшим образцом стилистики постбопа, сохраняющей актуальность до сих пор. А в конце десятилетия Майлз одним из первых решительно порвал с акустической джазовой традицией и всю первую половину 1970-х посвятил исследованию возможностей, которые давал джазовому импровизатору новый стиль, в котором он выступил общепризнанным первопроходцем – гипнотически громкий электрифицированный джаз-рок.

Дэйвис был внимателен к собственной сценичности: его имидж загадочного артиста, погруженного в музыку и не заигрывающего с публикой, стал одним из самых запоминающихся артистических образов в истории джаза.

После затворничества и молчания 1975–1981 гг., вызванного ухудшением здоровья, Майлз Дэйвис вернулся к выступлениям – уже с новой, современной версией электрифицированного фанка и фьюжн. Работы Майлза финального периода его жизни, когда он увлеченно исследовал новые звучания, вплоть до электроники и хип-хопа, положили начало эйсид-джазу и другим современным стилям.

На первом этапе становления стиля кул большинство музыкантов, сделавших существенный вклад в него, работали на Западном побережье Соединенных Штатов. Именно там сложилась творческая школа, получившая название «Вест коуст» в противоположность нью-йоркской, более горячей направ-



ленности «Ист коуст». Это движение представляло собой следующий шаг в развитии кула.

В рамках стиля кул в 1950-е гг. появилась тенденция проведения параллелей в джазовых композициях с музыкой эпохи барокко. Обнаружив общие гармонические и мелодические принципы в столь отдаленных музыкально и эстетически периодах, музыканты проявили интерес к инструментальной музыке И. С. Баха. Целый ряд музыкантов и ансамблей пошли по пути разработки этих идей. В их числе Дэйв Брубек, Билл Эванс, Джерри Маллиган, но в первую очередь это относится к «Модерн Джаз Квартету», возглавляемому пианистом Джоном Льюисом.

Появление стиля кул подстегнуло процессы интеграции джазовой идиоматики и европейского оркестрового искусства. Интересное воплощение в конце 1940-х – начале 1950-х гг. эта тенденция получила в ряде оркестров, в которых главное внимание уделялось аранжировке, в то время как импровизационные фрагменты использовались лишь эпизодически. Лидерами такого подхода стали оркестры Вуди Германа, Стэна Кентона, Гила Эванса и др.

В 1950-е гг. составы стиля кул постепенно уменьшились до квартетов и квинтетов и распределились в направлении ярко выраженных индивидуальных стилей. В них продолжала оставаться значительной роль аранжировщика, совершенствовались гармонические средства, стала широко использоваться полифония. Свинг как исполнительское качество выражался в особой легкости импровизации, свободе музицирования. Особое внимание уделялось легкому, безостановочному движению. Звучание инструментов характеризовалось чистым звуком без использования вибрации. Для кула характерен яркий тематизм, использование редких ладов. Ведущими музыкантами кула стали, кроме участников оркестра Майлза Дэйвиса, саксофонисты Пол Дезмонд, Стен Гетц, трубачи Чет Бэйкер, Шорти Роджерс, тромбонист Боб Брукмайер, ударники Джо Морелло, Шелли Манн.

Прохладу джазу несла и музыка Ленни Тристано. Именно Ленни Тристано и его музыканты импровизировали с особой свободой, а центром их интере-

сов была линейная импровизация. Поэтому на афишах Ленни Тристано часто объявляли так: «Ленни Тристано и его интуитивная музыка», желая, видимо, заранее подчеркнуть интуитивный характер собственной концепции джаза и опровергнуть мнение дилетантов, будто его музицирование – это следствие холодных расчетов. Вскоре развитие джаза устремилось к менее абстрактным, более понятным и жизненным формам.

## **Тема 6. Авангардный джаз**

В начале 1960-х гг. очередной виток развития джазовых стилей был в значительной мере обусловлен усилением расового самосознания негритянских музыкантов. У молодежи того времени этот процесс выражался в весьма радикальных формах, в том числе и в джазе, который всегда был отдушиной в культуре афроамериканцев. В музыке это вновь проявилось в желании отказаться от европейской составляющей, вернуться к корневым источникам джаза. Появившийся в это время «свободный джаз» (free jazz) совершил резкий поворот в сторону от всего основного пути развития джаза, от мейнстрима. Свободный джаз был радикальным отходом от предшествующих стилей, поскольку в этом стиле солист не обязан следовать в заданном направлении или строить форму в соответствии с известными канонами, он может идти в любом непредсказуемом русле. Первоначально главным стремлением лидеров свободного джаза была разрушительная направленность в отношении ритма, структуры, гармонии, мелодии. Главным для них стали предельная выразительность, духовная обнаженность, экстатичность. Первые опыты музыкантов нового джаза Сесила Тейлора, Орнетта Коулмэна, Джона Колтрейна, Арчи Шеппа, Альберта Айлера не порвали связь с нормами мейнстрима. Первые фри-джазовые записи еще апеллируют к гармоническим закономерностям. Однако постепенно этот процесс доходит до крайней точки разрыва с традицией. Пожалуй, Коулмэн, сам того не сознавая, сформировался как мастер примитивизма. Вехой для нового джаза стала пластинка, записанная двойным составом Орнетта Коулмана «Free Jazz» в 1960 г. Свободный джаз нередко пересекается с другими авангардистскими те-

чениями, которые, например, могут использовать его формообразование и последовательность ритмических структур. С момента своего возникновения фриджаз остается достоянием небольшого числа людей и обычно находится в андерграунде, тем не менее, очень сильно влияя на современную господствующую тенденцию.

Саксофонист Орнетт Коулмен прошел путь от непринятого и отвергнутого многими музыкантами и критиками исполнителя, до ведущей фигуры в истории джаза. Он родился 19 марта 1930 г. в Форт-Уэрте. Его первым инструментом был альт-саксофон. Орнетт довольно быстро освоил инструмент и стал выступать с ансамблями, исполнявшими ритм-энд-блюз. Он также слушал пластинки Паркера и подражал боперам. В начале 1950-х гг. Коулмен переезжает в Лос-Анджелес, где вскоре зарабатывает репутацию музыканта-изгоя. Его обвиняли в том, что он фальшиво играет и не знает гармонии. Ему было трудно найти музыкантов, которые соглашались с ним играть. Иногда он выступал в самом конце вечера, когда публика уже расходилась, и музыканты покидали сцену при его появлении. Однако, несмотря на постоянное неприятие публики и музыкантов, Коулмен не отказался от своего подхода к импровизации, основанного на присутствии случайных и произвольных элементов и не связанного со сменой гармоний.

Джон Колтрейн родился в городе Хамлет в благополучной негритянской семье. В школьном оркестре он играл на альт-горне, затем на кларнете, а когда увлекся джазом перешел на альт-саксофон. Его исполнительская манера формировалась под влиянием Паркера и Янга. В 1949 г. он присоединился к оркестру Диззи Гиллеспи, а когда оркестр сократился до маленького ансамбля, Колтрейн играл в нем на тенор-саксофоне. Он постоянно работал над совершенствованием своего музыкального образования и уровня игры на саксофоне. В 1955 г. он получил приглашение от Майлза Дэвиса. Работа в квинтете позволила Колтрейну привлечь к себе внимание публики. Однако уже в следующем г. он покидает ансамбль.

В 1957 г. его приглашает в свой квартет Телониус Монк. В течение шести месяцев они работали в Нью-Йорке в клубе «Five Spot». Совместные выступления способствовали совершенствованию мастерства Колтрейна. Манера игры Монка, экономная и не содержащая ничего лишнего, значительно отличалась от стиля Колтрейна. Он играл очень быстро, стараясь исполнить предельное количество звуков в рамках каждого такта. Этот стиль, основанный на восприятии сплошной звуковой линии, был назван «звуковыми пластами».

Сесил Тейлор родился в пригороде Нью-Йорка. Играть на фортепиано Сесил начал в 5-летнем возрасте. В дальнейшем он учился в музыкальном колледже и консерватории, где расширил свои знания о современной классической музыке. В этот период он играл в ритм-энд-блюзовых и свинговых ансамблях, увлекался бопом и кул-джазом. Однако к середине 1950-х гг. он стал отдаляться от господствующих в джазе стилей. Тейлор создает ансамбль, с которым в 1956 г. записывает первую пластинку. В записях этого альбома обнаруживается множество связей с традиционным джазом, и в тоже время они показывают его склонности к экспериментам. Тейлор продолжил свое движение к свободному джазу. На рубеже 1950–1960-х гг. он становится ведущим молодым музыкантом авангардного джаза. В своих записях и выступлениях он демонстрирует методы, которые станут определяющими для фри-джаза.

## **Тема 7. Джазовый постмодерн**

Идеи свободы в одинаковой степени затрагивали интересы музыкантов-экспериментаторов и представителей негритянского движения протеста. У многих исполнителей музыка и убеждения тесно переплелись друг с другом. Они хотели создать нечто большее, чем новое направление в джазе. Они считали, что создают и новую жизненную концепцию. Эти идеи разделяли не только известные музыканты, но и представители второй волны фри-джаза. Одной из ярких фигур этого движения был тенор-саксофонист Альберт Айлер.

Следующая волна развития авангардного джаза связана с различными творческими организациями, которые, начиная со второй половины 1960-х гг.,

оказывали поддержку молодым джазовым музыкантам. Это были непростые годы для джаза. В Америке стали закрываться джазовые клубы и известные танцевальные залы. Доля доходов от продажи пластинок джаза снизилась к середине 1970-х гг. до трех процентов. Для сравнения, в конце 1930-х гг. джаз давал семьдесят процентов дохода. Не только молодежная аудитория, но и новое поколение молодых музыкантов отдавали предпочтение рок-н-роллу.

Творческие организации, которые появлялись в Чикаго, Лос-Анджелесе, Сент-Луисе, стремились помочь музыкантам. Они создавали необходимые условия для репетиций, выпускали пластинки, занимались организацией концертных выступлений. Возникло движение, получившее название «Постмодерн». Его характерной особенностью явилось стремление объединить разные жанры и направления мировой музыки (ранние джазовые стили, классическую, электронную музыку, госпел, фанк, джаз-рок, панк, ритм-энд-блюз, хип-хоп, африканскую, латиноамериканскую музыку и другие). Такого рода объединения, как правило, носили эклектичный характер.

Фри-джазовые идиомы часто становились составляющей частью в полистилистической музыке. Одним из самых ярких проявлений такого подхода является творчество чикагских темнокожих музыкантов «Чикагский художественный ансамбль», проповедовавший разнообразие стилей от африканских ритуальных заклинаний и госпелс до фри-джаза. Другая сторона того же процесса проявляется в творчестве тесно связанного с «Чикагским художественным ансамблем» кларнетиста и саксофониста Энтони Брэкстона. Его музыка одновременно свободна и интеллектуальна. Иногда Брэкстон использует для своих композиций математические принципы, например, теорию групп, однако это не уменьшает эмоционального воздействия его музыки.

Надо заметить, что к началу 1970-х гг. интерес к свободному джазу начинает захватывать творчески настроенных музыкантов Европы, которые нередко объединяют его принципы «свободы» с наработками европейской музыкальной практики XX века – атональностью, серийной техникой, алеаторикой, сонористикой и др. С другой стороны, некоторые лидеры фри-джаза отходят от край-

него радикализма и в 1980-е гг. двигаются к неким компромиссным, хотя и оригинальным вариантам музыки.

Джаз всегда был уделом меньшинства. Даже в 1920-е гг. и позже, когда его создавали черные музыканты, за исключением немногих записей, он пользовался признанием узкого круга слушателей. Растущая заинтересованность джазовой музыкой означает увеличение числа ее поклонников, потому что джаз является сейчас питательной средой для современной популярной музыки. Вся танцевальная музыка, начиная с чарльстона и заканчивая рок-н-роллом, все эти звуки, окружающие нас ежедневно, произрастают из джаза. Поэтому можно сказать, что повышенный интерес к джазовой музыке вносит в нашу жизнь определенную долю силы, накала и интенсивности.

## 2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1. Тематика семинарских занятий

#### Семинарское занятие № 1

(8 часов)

##### *Примерные темы рефератов*

Значение творчества ансамбля ODJB

Роль Б. Болдена в истории джаза

Творчество С. Беше

Творчество Д. Р. Мортонa

Творчество Б. Смит

Творчество С. Джоплина

Роль джаза в становлении музыкального бизнеса

#### Семинарское занятие № 2

(8 часов)

##### *Примерные темы рефератов*

Творчество Л. Армстронга

Студийные записи Л. Армстронга

Б. Бейдербек – белый символ джаза

Творчество Джанго Рейнхардта

Творчество Л. Янга

Творчество Б. Холидей

Творчество К. Хоукинса

### **Семинарское занятие № 3**

(6 часов)

*Примерные темы рефератов*

Д. Эллингтон и его оркестр

Оркестр Б. Гудмена

Оркестр К. Бейси

Оркестр Г. Миллера

Оркестр П. Уайтмена

Оркестр Ф. Хендерсона

Роль оркестров в истории джаза

### **Семинарское занятие № 4**

(6 часов)

*Примерные темы рефератов*

Творчество Ч. Паркера

Творчество Д. Гиллеспі

Творчество Ч. Крисчена

Творчество Т. Монка

Творчество Э. Фитцджералд

Творчество Б. Пауэлла

### **Семинарское занятие № 5**

(6 часов)

*Примерные темы рефератов*

Творчество Д. Брубека

Творчество М. Дэвиса

Творчество Г. Эванса

Творчество Дж. Маллигена

Творчество С. Гетца

Квартет современного джаза



## **Семинарское занятие № 6**

(6 часов)

### *Примерные темы рефератов*

Творчество О. Коулмена

Творчество С. Роллинса

Творчество Дж. Колтрейна

Творчество С. Тейлора

Европейский джаз

Фортепианный джаз

Вокальный джаз

Гитара в джазе

Саксофон в джазе

## **Семинарское занятие № 7**

(6 часов)

### *Примерные темы рефератов*

Творчество А. Айлера

Творчество А. Бракстона

Творчество ансамбля «World Saxophone Quartet»

Творчество ансамбля «Art Ensemble of Chicago»

Современный джаз

## **3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

### **3.1. Вопросы для самоконтроля**

#### **Тема 1. Истоки джаза**

1. В чем отличие классического блюза от кантри-блюза?
2. Назовите наиболее ярких представителей кантри-блюза.
3. Что характерно для исполнительской манеры Б. Смит?
4. Что такое регтайм?
5. Какие произведения крупных форм написаны С. Джоплином?
6. Какое влияние оказал регтайм на становление джаза?
7. Отличительные особенности регтайма.
8. Кто записал первую блюзовую пластинку?
9. Кто первым опубликовал блюзы?
10. Какие направления являются истоками джаза?

#### **Тема 2. Классический джаз**

1. Когда и в каком городе появился джаз?
2. Кого считают первым джазовым музыкантом?
3. Роль Дж. Р. Мортон в создании джаза.
4. Что характерно для исполнительской манеры С. Беше?
5. Кем и когда записана первая джазовая пластинка?
6. Отличительные особенности новоорлеанского джаза.
7. Кто внес решающий вклад в развитие джаза?
8. Отличительные особенности нового стиля Л. Армстронга.
9. Что характерно для вокальной манеры Л. Армстронга?
10. Кто является самым ярким белым исполнителем раннего джаза?
11. Отличительные особенности исполнительской манеры Дж. Рейнхардта.

### Тема 3. Эра свинга

1. Назовите самый яркий белый танцевальный оркестр 1920-х гг.
2. Отличительные особенности стиля П. Уайтмена.
3. Кто писал аранжировки для оркестра Ф. Хендерсона?
4. Отличительные особенности модели Д. Редмена.
5. Кто является самым известным джазовым композитором?
6. Отличительные особенности саунда оркестра Д. Эллингтона.
7. Назовите самый известный дуэт композиторов в джазе.
8. В какой период в джазе доминировала эра свинга?
9. Назовите наиболее известные оркестры эры свинга.
10. Кто из исполнителей изменил роль саксофона в джазе?
11. В чем отличие стилей К. Хокинса и Л. Янга?
12. Что характерно для вокальной манеры Б. Холидей?

### Тема 4. Боп

1. Кого считают пионером электрогитары?
2. Роль Ч. Крисчена в развитии современного джаза.
3. Где создавался боп?
4. Что объединяет Ч. Паркера и Л. Янга?
5. Кто внес решающий вклад в развитие боба?
6. Роль Ч. Паркера и Д. Гиллеспи в становлении и развитии боба.
7. Назовите наиболее ярких представителей фортепианного джаза.
8. Отличительные особенности стиля Т. Монка.
9. Роль Э. Фитцджералд в развитии джазового вокала.
10. Что характерно для вокальной манеры Э. Фитцджералд?
11. Назовите наиболее ярких представителей хард-боба.
12. Отличительные особенности боба.

## **Тема 5. Кул-джаз**

1. Когда были записаны первые пластинки кул-джаза?
2. Каким составом записывались первые пластинки кул-джаза?
3. Роль М. Дэвиса в развитии кул-джаза.
4. Какое направление связывает М. Дэвиса и рок-н-ролл?
5. В чем отличия стилей Дж. Льюиса и М. Джексона?
6. Какие квартеты внесли весомый вклад в развитие кул-джаза?
7. Отличительные особенности кул-джаза.

## **Тема 6. Авангардный джаз**

1. Когда и кем была записана первая пластинка фри-джаза?
2. Роль О. Коулмена в развитии фри-джаза.
3. В каких направлениях джаза записывался Дж. Колтрейн?
4. Роль Дж. Колтрейна в развитии фри-джаза.
5. Отличительные особенности исполнительской манеры С. Тейлора.
6. Отличительные особенности фри-джаза.
7. Кому принадлежит авторство стиля «звуковые пласты»?
8. Кто из пианистов внес весомый вклад в развитие фри-джаза?
9. Какой состав записывал пластинку «Free Jazz»?

## **Тема 7. Джазовый постмодерн**

1. Что характерно для исполнительской манеры А. Айлера?
2. Студийные записи А. Айлера.
3. Назовите наиболее ярких представителей джазового постмодерна.
4. Сольные записи А. Бракстона.
5. Какой клуб был местом творческих исканий для представителей джазового постмодерна?
6. Роль ансамбля «World Saxophone Quartet» в развитии джазового постмодерна.

7. Отличительные особенности выступлений ансамбля «Art Ensemble of Chicago».

8. Современный джаз в XXI веке.

### **3.2. Тест-контроль по учебной дисциплине ИСТОРИЯ ДЖАЗА И ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Выберите правильные варианты ответа

#### **1. Основными истоками джаза являются:**

- 1) блюз;
- 2) спиричуэл;
- 3) регтайм;
- 4) филд-край;
- 5) песни менестрелей.

#### **2. Кто является одним из первых композиторов джаза?**

- 1) С. Беше;
- 2) Ф. Кеппард;
- 3) Д. Р. Мортон;
- 4) Л. Армстронг;
- 5) Б. Болден.

#### **3. Самой известной исполнительницей блюза считают:**

- 1) Мэми Смит;
- 2) Бесси Смит;
- 3) Гертруду Ма Рейни;
- 4) Иду Кокс.

**4. Кто из музыкантов показал, что джаз является искусством?**

- 1) Б. Болден;
- 2) С. Беше;
- 3) Б. Бейдербек;
- 4) Л. Армстронг.

**5. Л. Армстронг впервые использовал скэт в композиции:**

- 1) When the saint;
- 2) Heebies jeebies;
- 3) Swing that music;
- 4) Saint Louis blues.

**6. В какие годы Л. Армстронг записывает серию пластинок «Hot Five» и «Hot Seven»?**

- 1) начало XX в.;
- 2) первая половина 1920-х гг.;
- 3) вторая половина 1920-х гг.;
- 4) первая половина 1930-х гг.;
- 5) вторая половина 1930-х гг.

**7. На каком инструменте играл Б. Бейдербек?**

- 1) корнет;
- 2) кларнет;
- 3) тромбон;
- 4) гитара;
- 5) саксофон-альт.

**8. С чьим оркестром связан термин «прогрессивный джаз»?**

- 1) Ф. Хендерсона;
- 2) П. Уайтмена;

- 3) К. Бейси;
- 4) Д. Эллингтона;
- 5) В. Германа;
- 6) С. Кентона.

**9. Какой оркестр впервые исполнил «Rhapsody in Blue» Дж. Гершвина?**

- 1) Ф. Хендерсона;
- 2) П. Уайтмена;
- 3) К. Бейси;
- 4) Д. Эллингтона;
- 5) В. Германа;
- 6) С. Кентона.

**10. Прозвище «Duke» означает:**

- 1) барон;
- 2) король;
- 3) леди;
- 4) герцог;
- 5) граф.

**11. Кто из исполнителей изменил роль саксофона, сделав его ведущим инструментом джаза?**

- 1) С. Беше;
- 2) Л. Янг;
- 3) К. Хоукинс;
- 4) О. Коулмен;
- 5) Ф. Трамбауэр.

**12. Кто из музыкантов разработал основы джазовой композиции?**

- 1) С. Джоплин;
- 2) Л. Армстронг;
- 3) С. Беше;
- 4) Д. Эллингтон;
- 5) Ч. Паркер;
- 6) Д. Гиллесли.

**13. Кому принадлежит выражение: «Джаз – это музыка, свинг – это бизнес»?**

- 1) Д. Эллингтону;
- 2) С. Джоплину
- 3) Л. Армстронгу;
- 4) С. Беше;
- 5) Ч. Паркеру;
- 6) Д. Гиллесли.

**14. Каким ансамблем была записана пластинка «Hard Bop»?**

- 1) «Jazz Messengers»;
- 2) «Milt Jackson Quartet»;
- 3) «The Modern Jazz Quartet».
- 4) «Red Hot Peppers»;
- 5) «Creole Jazz Band».



**15. В каком клубе создавался боп?**

- 1) «Alabam Club»;
- 2) «Minton's Playhouse»;
- 3) «Five Spot»;
- 4) «Hot Club de France»;
- 5) «Whiskey a Go-Go»;
- 6) «UFO».

**16. На каком инструменте играл К. Браун?**

- 1) кларнет;
- 2) тромбон;
- 3) гитара;
- 4) труба;
- 5) саксофон-альт.

**17. Кого считают первым ярким представителем боп-вокала?**

- 1) Л. Армстронг;
- 2) Б. Смит;
- 3) Э. Фитцджералд;
- 4) Б. Холидей;
- 5) М. Кэри.

**18. Наибольший вклад в развитие боп-вокала внесли:**

- 1) Ч. Паркер;
- 2) Д. Гиллеспи;
- 3) Л. Армстронг;
- 4) Ч. Крисчен;
- 5) С. Беше;
- 6) Р. Чарлз;
- 7) Т. Монк.

**19. На каком инструменте играл Ч. Паркер?**

- 1) труба;
- 2) кларнет;
- 3) фортепиано;
- 4) саксофон-альт;
- 5) саксофон-тенор.

**20. Каким составом были записаны первые пластинки кул-джаза?**

- 1) квартетом;
- 2) квинтетом;
- 3) октетом;
- 4) септетом;
- 5) нонетом.

**21. Кто является автором композиции «Take Five»?**

- 1) Ч. Паркер;
- 2) К. Браун;
- 3) М. Джексон;
- 4) Дж. Льюис;
- 5) П. Дезмонд.

**22. Как расшифровывается аббревиатура ансамбля MJQ?**

- 1) «Milt Jackson Quartet»;
- 2) «The Modern Jazz Quartet»;
- 3) «Milk Jackson Quartet»;
- 4) «Morning Jazz Quartet»

**23. Как назывался альбом, записанный квартетом Д. Брубека, который разошелся тиражом более одного миллиона экземпляров?**

- 1) «Unit Structures»;
- 2) «Free Jazz»;
- 3) «Time Out»;
- 4) «A Love Supreme»;
- 5) «Dancing in Your Head».

**24. В каком г. была записана пластинка «Free Jazz»?**

- 1) 1960 г.;
- 2) 1962 г.;
- 3) 1963 г.;
- 4) 1964 г.;
- 5) 1965 г.

**25. На каких инструментах играл Дж. Колтрейн?**

- 1) саксофон-сопрано;
- 2) саксофон-альт;
- 3) саксофон-тенор;
- 4) труба;
- 5) вибрафон.

**26. На каком инструменте играл О. Коулмен?**

- 1) саксофон-альт;
- 2) саксофон-тенор;
- 3) саксофон-сопрано;
- 4) фортепиано;
- 5) ксилофон.

**27. Каким составом записывалась пластинка «Free Jazz»?**

- 1) квинтет;
- 2) квартет;
- 3) двойной квинтет;
- 4) двойной квартет.

**28. Кто из музыкантов разработал стиль, получивший название «звуковые пласты»?**

- 1) Б. Б. Кинг;
- 2) О. Коулмен;
- 3) Д. Брубек;
- 4) Дж. Колтрейн;
- 5) Ч. Паркер.

**29. Кто из известных музыкантов принимал участие в записи пластинки «Free Jazz»?**

- 1) Б. Б. Кинг;
- 2) О. Коулмен;
- 3) Д. Брубек;
- 4) Дж. Колтрейн;
- 5) Ч. Паркер.

**30. Назовите наиболее ярких представителей джазового постмодерна?**

- 1) Art Ensemble of Chicago;
- 2) Ч. Паркер;
- 3) М. Дэвис;
- 4) А. Бракстон;
- 5) О. Коулмен;
- 6) World Saxophone Quartet.

### 3.3. Примерный перечень вопросов к зачету

1. Истоки джаза.
2. Театр менестрелей.
3. Регтайм.
4. Стили джазового фортепиано.
5. Разновидности блюза.
6. Традиционный джаз.
7. Становление и развитие больших джазовых оркестров.
8. Развитие джаза в Европе в первой половине XX в.
9. Характерные черты стиля боп.
10. Кул-джаз.
11. Фри-джаз.
12. Джазовый постмодерн.
13. Современный джаз.
14. Исполнительская деятельность Ф. Кеппарда.
15. Исполнительская деятельность Б. Смит.
16. Исполнительская деятельность Л. Армстронга.
17. Исполнительская деятельность Л. Янга.
18. Исполнительская деятельность К. Хокинса.
19. Исполнительская деятельность Д. Р. Мортон.
20. Исполнительская деятельность С. Беше.
21. Исполнительская деятельность Джанго Рейнхардта.
22. Исполнительская деятельность Б. Байдербека.
23. Исполнительская деятельность Д. Эллингтона.
24. Исполнительская деятельность К. Бейси.
25. Исполнительская деятельность С. Кентона.
26. Исполнительская деятельность В. Германа.
27. Исполнительская деятельность Б. Гудмена.
28. Исполнительская деятельность Г. Миллера.

29. Исполнительская деятельность Ч. Паркера.
30. Исполнительская деятельность Д. Гиллеспи.
31. Исполнительская деятельность Т. Монка.
32. Исполнительская деятельность Х. Силвера.
33. Исполнительская деятельность К. Брауна.
34. Исполнительская деятельность М. Дэйвиса.
35. Исполнительская деятельность Г. Эванса.
36. Исполнительская деятельность «Modern Jazz Quartet».
37. Исполнительская деятельность квартета Д. Брубeka.
38. Исполнительская деятельность С. Тейлора.
39. Исполнительская деятельность А. Айлера.
40. Исполнительская деятельность Д. Черри.
41. Исполнительская деятельность А. Шеппа.
42. Исполнительская деятельность Д. Колтрейна.
43. Исполнительская деятельность О. Коулмена.
44. Исполнительская деятельность А. Айлера.
45. Исполнительская деятельность А. Бракстона.
46. Исполнительская деятельность Э. Фитцджералд.
47. Исполнительская деятельность Б. Холидей.
48. Исполнительская деятельность С. Воан.
49. Исполнительская деятельность «World Saxophone Quartet».
50. Исполнительская деятельность «Art Ensemble of Chicago».

### 3.4. Требования к выполнению самостоятельной работы студентов

| №<br>п/п | Название<br>раздела, темы | Кол-во<br>часов<br>на<br>СРС | Задание               | Форма<br>выполнения                  | Цель или задача<br>СРС                    |
|----------|---------------------------|------------------------------|-----------------------|--------------------------------------|-------------------------------------------|
| 1        | Истоки джаза              | 4                            | Кантри-блюз           | Изучение<br>учебной<br>литературы    | Первичное<br>овладение<br>знаниями        |
| 2        | Классический<br>джаз      | 4                            | Диксиленд             | Изучение<br>учебной<br>литературы    | Первичное<br>овладение<br>знаниями        |
| 3        | Эра свинга                | 4                            | Оркестр<br>Г. Миллера | Изучение<br>учебной<br>литературы    | Первичное<br>овладение<br>знаниями        |
| 4        | Боп                       | 4                            | Вокальный<br>боп      | Работа<br>с интернет-<br>источниками | Первичное<br>овладение<br>знаниями        |
| 5        | Кул-джаз                  | 4                            | Симфо-джаз            | Изучение<br>учебной<br>литературы    | Первичное<br>овладение<br>знаниями        |
| 6        | Авангардный<br>джаз       | 4                            | Джаз-фьюжн            | Работа<br>с интернет-<br>источниками | Закрепление<br>и систематизация<br>знаний |
| 7        | Джазовый<br>постмодерн    | 4                            | Джаз<br>в XXI в.      | Работа<br>с интернет-<br>источниками | Закрепление<br>и систематизация<br>знаний |

## **4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ**

### **4.1. Учебная программа учебной дисциплины**

«История джаза и джазового исполнительства»

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор Института современных зна-  
ний имени А.М.Широкова

А.Л.Капилов

25.06.2025

Регистрационный № УД-02-28/уч.

### **ИСТОРИЯ ДЖАЗА И ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Учебная программа учреждения высшего образования  
по учебной дисциплине для специальностей  
6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,  
6-05-0215-10 Компьютерная музыка

2025 г.



Учебная программа составлена на основе образовательных стандартов высшего образования (ОСВО 6-05-0215-02-2023, ОСВО 6-05-0215-10-2023) по специальностям 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады, 6-05-0215-10 Компьютерная музыка и учебных планов по специальностям

#### **СОСТАВИТЕЛЬ:**

*А.Г.Занько*, доцент кафедры художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»

#### **РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

*Е.А.Макарова*, профессор кафедры менеджмента социально-культурной деятельности Учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент;

*И.Г.Углик*, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин и менеджмента Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат исторических наук, доцент

#### **РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:**

Кафедрой художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 10 от 29.05.2025);

Научно-методическим советом частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 5 от 25.06.2025)

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «История джаза и джазового исполнительства» входит в состав модуля «История искусства эстрады», направленного на формирование профессиональных компетенций обучающихся по специальностям «Музыкальное искусство эстрады», «Компьютерная музыка» и на подготовку будущих специалистов к самостоятельной творческой деятельности.

Данная учебная дисциплина предусматривает связь со следующими учебными дисциплинами специальностей: «Введение в специальность», «История популярной музыки и эстрадного театра», «Джазовое и эстрадное искусство Беларуси».

*Цель* освоения учебной дисциплины – формирование у студентов профессионального подхода к анализу современных тенденций развития музыкального искусства, через изучение основных направлений джаза.

*Задачи* учебной дисциплины– изучение истории джаза и творчества джазовых исполнителей и их взаимосвязь с направлениями популярной и академической музыки.

В результате изучения учебной дисциплины студенты должны

*знать:*

основные направления джаза;

роль новой музыки XX в. в становлении системы музыкального бизнеса;

*уметь:*

анализировать творчество известных джазовых музыкантов;

*иметь навыки*

владения основными тенденциями функционирования современной музыкальной культуры.

Изучение учебной дисциплины «История джаза и джазового исполнительства» направлено на формирование следующих компетенций:

владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации;

понимать основные процессы, явления, тенденции развития искусства эстрады;

исполнять произведения различных стилей и жанров, создавать их художественную интерпретацию.

В ходе изложения учебной дисциплины широко используются диалогические формы обучения, применяются цифровые материалы, компьютерные технологии и творческие задания, направленные на личностный и образовательный рост студентов.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «История джаза и джазового исполнительства» всего отводится 120 часов:

для очной (дневной) формы получения высшего образования 80 аудиторных часов – 34 часа лекций, 46 часов семинарских занятий и 40 часов самостоятельной работы;

для заочной формы получения высшего образования 10 аудиторных часов – 4 часа лекций, 6 часов семинарских занятий и 110 часов самостоятельной работы.

Текущая аттестация проводится в форме письменного опроса на семинарских занятиях 2 раза в семестр по темам, определяемым преподавателем.

Форма промежуточной аттестации – зачет.

## **СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА**

### **Тема 1. Истоки джаза**

Африканские корни джаза. Европейская музыкальная традиция и джаз. Театр менестрелей. Разновидности блюза. Регтайм.

Джаз - уникальный сплав принципов и элементов африканской и европейской музыки.

Джаз и музыкальный бизнес.

### **Тема 2. Классический джаз**

Музыкальные традиции Нового Орлеана. Креольская субкультура. Взаимодействие музыкальных культур негров и цветных креолов. Распространение новоорлеанской музыки.

Музыкальные формы и ведущие исполнители раннего джаза и их влияние на музыку новоорлеанского джаза.

Исполнительская деятельность Б. Болдена, С. Беше, Ф. Кеппарда, Б. Бейдербека.

Роль Л. Армстронга в формировании классического джаза.

### **Тема 3. Эра свинга**

Становление и развитие больших джазовых оркестров. Влияние оркестра Д. Эллингтона на развитие джаза.

Отличительные особенности биг-бэндов.

Ведущие оркестровые коллективы периода свинга. Оркестры Б. Гудмена, Г. Миллера, К. Бейси, С. Кентона, В. Германа.

Значение больших оркестров в истории джаза.

Вокальный джаз.

### **Тема 4. Боп**

Роль афроамериканских исполнителей в становлении и развитии новых музыкальных идей.

Музыкальные новшества в области гармонии, ритмики, фразировки, темпа.

Ведущие представители бопы. Исполнительская деятельность Ч. Паркера, Д. Гиллеспи, Т. Монка, Х. Силвера, К. Брауна.

Разновидности бопы.

### **Тема 5. Кул-джаз**

Европеизация джаза. Симфоджаз.

Джазовая школа Западного побережья. Музыкальные направления «третьего течения». Характерные черты кул-джаза.

Исполнительская деятельность М. Дэвиса, Г. Эванса, Дж. Льюиса, квартета Д. Брубэка, «Modern Jazz Quartet».

### **Тема 6. Авангардный джаз**

Музыкальные эксперименты авангардистов. Первые опыты исполнения фри-джаза. Развитие идей авангардного джаза.

Исполнительская деятельность О. Коулмена, Дж. Колтрейна, С. Тейлора, А. Айлера, Д. Черри, А. Шеппа.

Использование элементов джаза в творчестве композиторов академической школы.

### **Тема 7. Джазовый постмодерн**

Вторая волна фри-джаза.

Творческие организации джазовых музыкантов. Объединение разных жанров и направлений мировой музыки.

Исполнительская деятельность А. Айлера, А. Бракстона, Т. Берна, «World Saxophone Quartet», «Art Ensemble of Chicago».

Тенденции развития джаза в XXI в.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА**  
для очной (дневной) формы получения высшего образования

| Номер раздела, темы | Название раздела, темы   | Количество аудиторных часов |                     | СРС       | Форма контроля знаний |
|---------------------|--------------------------|-----------------------------|---------------------|-----------|-----------------------|
|                     |                          | Лекции                      | Семинарские занятия |           |                       |
| 1                   | 2                        | 3                           | 4                   | 5         | 6                     |
| 5 семестр           |                          |                             |                     |           |                       |
| 1                   | Истоки джаза             | 6                           | 8                   | 4         | Устный опрос          |
| 2                   | Классический джаз        | 6                           | 8                   | 4         | Письменный опрос      |
| 3                   | Эра свинга               | 4                           | 6                   | 4         | Письменный опрос      |
| 4                   | Боп                      | 4                           | 6                   | 4         | Письменный опрос      |
| 5                   | Кул-джаз                 | 4                           | 6                   | 4         | Устный опрос          |
| 6                   | Авангардный джаз         | 6                           | 6                   | 4         | Письменный опрос      |
| 7                   | Джазовый постмодерн      | 4                           | 6                   | 4         | Тест-контроль         |
|                     | Промежуточная аттестация |                             |                     | 12        | Зачет                 |
|                     | <b>ВСЕГО:</b>            | <b>34</b>                   | <b>46</b>           | <b>40</b> |                       |

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА**  
для заочной формы получения высшего образования

| Номер раздела,<br>темы | Название раздела, темы   | Количество<br>аудиторных часов |                        | СРС        | Форма<br>контроля<br>знаний |
|------------------------|--------------------------|--------------------------------|------------------------|------------|-----------------------------|
|                        |                          | Лекции                         | Семинарские<br>занятия |            |                             |
| 1                      | 2                        | 3                              | 4                      | 5          | 6                           |
| 5 семестр              |                          |                                |                        |            |                             |
| 1                      | Истоки джаза             |                                | 2                      | 14         | Устный опрос                |
| 2                      | Классический джаз        | 2                              |                        | 14         | Письменный<br>опрос         |
| 3                      | Эра свинга               |                                | 2                      | 14         | Письменный<br>опрос         |
| 4                      | Боп                      |                                |                        | 14         | Письменный<br>опрос         |
| 5                      | Кул-джаз                 |                                | 2                      | 14         | Устный опрос                |
| 6                      | Авангардный джаз         | 2                              |                        | 14         | Письменный<br>опрос         |
| 7                      | Джазовый постмодерн      |                                |                        | 14         | Тест-контроль               |
|                        | Промежуточная аттестация |                                |                        | 12         | Зачет                       |
|                        | <b>ВСЕГО:</b>            | <b>4</b>                       | <b>6</b>               | <b>110</b> |                             |

## 4.2. Основная литература

1. Болотин, С. В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С. В. Болотин. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Радунца, 1995. – 238 с.
2. Занько, А. Г. История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства : учеб. пособие / А. Г. Занько. – Мн.: Современные знания, 2008. – 172 с.
3. Коллиер, Д. Дюк Эллингтон / Д. Коллиер. – М. : Радуга, 1991. – 349 с.
4. Коллиер, Д. Становление джаза / Д. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
5. Конен, В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
6. Мошков, К. И. Индустрия джаза в Америке. XXI век / К. И. Мошков. – СПб. : Планета музыки, 2013. – 640 с.
7. Сибрук, Дж. Машина песен. Внутри фабрики хитов / Дж. Сибрук. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 360 с.

## 4.3. Дополнительная литература

1. Занько, А. Г. Роль продюсера в индустрии звукозаписи (конец XIX – начало XXI века) / А. Г. Занько // Вести Института современных знаний. – 2008. – № 2. – С. 21–24.
2. Занько, А. Г. Роль менеджера в музыкальной индустрии (XX – начало XXI вв.) / А. Г. Занько // Вести Института современных знаний. – 2009. – № 1. – С. 23–26.
3. Климук, И. Я. Изучение музыки популярных жанров XX века: история молодежной субкультуры : метод. пособие / И. Я. Климук. – Могилев : Изд-во МГУ, 2001. – 127 с.
4. Куликова, И. А. Музыкальная молодежная эстрада США и стран Запада / И. А. Куликова. – М. : Знание, 1978. – 48 с.



5. Музыкальное искусство на рубеже столетий : материалы науч. конф. / науч. ред. Р. И.Сергиенко. – Мн. :Технопринт, 2000. – 113 с.

6. Панасье, Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье ; пер. с фр. Л. Н. Никольский. – Л. : Музыка, 1979. – 128 с.

7. Озеров, В. Ю. Джаз. США : учеб.-справ. пособие / В. Ю. Озеров. – М. : ГМПИ, 1990. – 159 с.

8. Саульский, Ю. С. Немного об эстрадных, джазовых составах и рок-музыке / Ю. С. Саульский // Книга о музыке. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1989. – 221 с.

## Содержание

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| Введение.....                                                      | 3  |
| 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....                                       | 5  |
| 1.1. Краткий курс лекций.....                                      | 5  |
| 2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ .....                                       | 31 |
| 2.1. Тематика семинарских занятий .....                            | 31 |
| 3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....                                     | 34 |
| 3.1. Вопросы для самоконтроля.....                                 | 34 |
| 3.2. Тест-контроль .....                                           | 37 |
| 3.3. Примерный перечень вопросов к зачету .....                    | 45 |
| 3.4. Требования к выполнению самостоятельной работы студентов..... | 47 |
| 4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....                                     | 48 |
| 4.1. Учебная программа .....                                       | 48 |
| 4.2. Основная литература.....                                      | 56 |
| 4.3. Дополнительная литература .....                               | 56 |

Учебное электронное издание

Составитель  
Занько Андрей Григорьевич

# ИСТОРИЯ ДЖАЗА И ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

*Электронный учебно-методический комплекс  
для обучающихся специальностям:  
6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,  
6-05-0215-10 Компьютерная музыка*

[Электронный ресурс]

Редактор *А. Н. Голотвина*  
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 24.06.2026.  
Гарнитура Times Roman. Объем 0,3 Мб

Частное учреждение образования  
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»  
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013  
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-538-6

